

DOMINGO XXIV. Ciclo "C"

1. Análisis del Introito: *Da Pacem*

Toda celebración eucarística termina con las palabras: "Pueden ir en Paz". Esa paz es la que pide el Introito de esta Misa (*Da pacem*. La *Vulgata* dice: *Da mercedem*), y la despedida será su respuesta. En medio se ha establecido el único fundamento verdadero de esa paz, que es el Misterio de Cristo, el Misterio de la Fe. La centralidad que adquiere este pedido de Paz es confirmada con el versículo que se canta después del Introito, tomado del salmo 121, el Salmo de la Paz de Jerusalén, paz que es la presencia de todo don, de todo bien. El Introito está tomado del libro del *Eclesiástico* 36,18, de una versión latina que no es la *Vulgata*.

The image shows a musical score for the Introit 'Da Pacem'. It consists of a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The text is: 'Intr. 1. D A pácem, * Dó- mi- ne, sus-tinéntibus te, ut prophé- tae tú- i fi-dé- les inve- ni-ántur : exáu- di pré- ces sérv- i tú- i, et plébis tú- ae Is- ra- el. Ps. Laetá- tus sum in his quae dicta sunt mí- hi : * in dómum Dómi- ni í- bi- mus. Gló- ri- a Pátri. E u o u a e.'

Este Introito está construido en el modo 1 y tiene una entonación modelo, con una rápida subida del RE al LA, lo que le da grandeza y premura a lo que se está pidiendo: *danos la paz (Da pacem)*. Junto con la grandeza hay también un carácter de serenidad, logrado gracias a la repetición de la fórmula LA-SI bemol, que se da dos veces en esta súplica inicial (*Da*). Por otra parte, esta súplica, junto con su serenidad tiene la riqueza del color de sus vocales a-e (*Da pacem*), abierta y claras, lo que se suma a la riqueza de su construcción que adquiere una sonoridad muy armoniosa y homogénea, lo que hace de este primer pedido una constante que sigue resonando en los oídos de los que participan de esta celebración: ¡*Danos la paz!*

Siguiendo con la primera frase de esta pieza, el clamor es dirigido al Señor: *Da Pacem, "Domine"*. La asamblea se dirige al Señor y la forma en que lo hace es clamorosa. La subida al DO, donde es instalado musicalmente el Señor, recibe una sonoridad muy intensa gracias a los dos bemoles que le habían precedido. Con dos notas sobre el DO y el porrectus (cuatro notas, dos en el SI bemol), dan una fuerza e insistencia muy

grande a esta invocación del Nombre *Domine*, y prepara la lenta cadencia, escalonada, de *sustinentibus te (a los que esperan en Ti)*. El *Domine* con toda la fuerza de su clamor, da el acento y el climax a toda esta primera frase musical. La expresión final de esta primera frase: *sustinentibus te (a los que esperan en Ti)*, que hace la cadencia después del *Domine*, tiene una construcción lenta y pesada hasta llegar al RE, la Fundamental de la que había partido con la entonación. Con esa construcción del *sustinentibus te* el compositor ilustra la actitud que encierra el verbo *sustinere* y el estado en que están los que lo esperan: sostener, aguantar, soportar, esperar. Por eso debe ser ejecutado con la lentitud propia de toda cadencia, pero además el respeto de los neumas que contiene cada sílaba dan, por sí mismos, ese clima de espera cargada de peso y soportando la demora con gran paciencia. El salmo 26, citado por san Benito en el 4º grado de humildad, exhorta a “soportar al Señor” (*sustine Domine!*).

Con ello tenemos, en esta primera frase, un recorrido que va, desde la entonación, a un vigor suplicante del pedido de paz; el clamor invocando el Nombre del Señor, y la carga que están viviendo en esa espera. El “*sustinere*” es la actitud propia del Siervo de Yahvé que aparece en este Introito en su tercera frase, al decir: *exaudi preces “servi tui” (escucha las oraciones de tu siervo)*. El texto está modificado (a propósito?) al singular, pues en la Vulgata está en plural, con lo que se aleja un poco de la figura del Siervo de Yahvé. Por otra parte, como dice la segunda frase, esto ha sido anunciado por los profetas (*Ut prophetae tui fideles inveniantur*). Y uno de los grandes anuncios de los escritos proféticos es la figura del Siervo sufriente, que *sostiene* (soporta) su esperanza en el Señor.

Esta segunda frase, desde el punto de vista musical, parece una simple variación de la anterior. Su soporte en la Fundamental RE, el uso del bemol, su subida con dos notas al DO. Es como si la intención es mostrar que ese pedido de paz por parte de los fieles, está respaldado por las antiguas promesas hechas por los profetas y la oración suplicante se superpone a lo anunciado que no puede defraudar, pues no se trata de un simple pedido de los fieles, sino una promesa del Señor.

La tercera frase vuelve a contener una súplica: *exaudi preces servi tui*. El tono ha cambiado mucho respecto al *Da pacem* inicial. Ante la amplitud y premura que tenía el primer pedido, ahora el tono ha pasado a una intimidad confiada, muy bien construida toda entera en torno a tres notas, entre el FA y el LA. El peso musical de la súplica no está en el *exaudi*, sino en que es “su” siervo, dándole a la cadencia del *tui* una intensidad muy grande, haciendo su pausa provisoria en el SOL. Pero además de pedir por *su siervo*, ahora vuelve al plural (en realidad es singular, porque es todo el Pueblo de Israel). Pero ese plural que es el pueblo de Israel (*el plebis tuae*) no es un simple cambio numérico, sino que es el fundamento para que Dios actúe y responda al pedido de la paz, esta apoyado en el hecho de que el pueblo de Israel es “su” pueblo. Por eso la construcción musical del “*tuae*” es tan rica, que sube por etapas hasta una quinta

RE-FA-LA. Y la conclusión final: *Israel* es muy solemne, gracias a la cadencia de toda la pieza en torno al RE, en el cual se apoya, para terminar, cuatro veces.

2. Análisis del *Alleluia: Timebunt (Sal 101,16)*

Este *Alleluia* tiene la particularidad de no figurar en ningún manuscrito, ni siquiera con otro texto. Con ello se insinúa su confección tardía, posterior al gran repertorio de los cantos gregorianos. Este hecho se ve respaldado por la melodía del *Alleluia*, que sigue un movimiento muy homogéneo y muy “moderno”. Ello permite, por contraste, compararlo con piezas antiguas del gregoriano y captar el matiz que caracteriza a una verdadera melodía gregoriana. Y, por hacer una síntesis muy simplificada, lo que tienen estas piezas “más modernas” es que siguen una sola línea melódica. No tienen cortes en su desarrollo y la melodía sigue una línea lógica que la hace fácil de recordar y reproducir. Los auténticos cantos gregorianos, en cambio, tienen rupturas melódicas (para la mentalidad moderna) que no permite seguir una sola línea, sino que, continuamente la está alterando en función de una estética que nosotros no manejamos y que está responde al texto que se está cantando.

Por otra parte el *Alleluia* tiene una agilidad que se corresponde con lo que está anunciando el salmo 101. Tratándose de un salmo de lamentación por la destrucción de Jerusalén, en este v. 16 que cantamos se hace una profecía gozosa de su futura reconstrucción y los pueblos y reyes que vendrán a venerar y alabar con temor el Nombre del Señor en la Jerusalén reconstruida.

El versículo sigue muy de cerca la melodía del *Alleluia*, y por eso también tiene una agilidad gozosa que debe respetarse en la ejecución, pero su melodía es más rica que la del *Alleluia*.

1. Alleluia. * ij.
 V. Ti- mé- bunt gén- tes
 nó- men tú- um, Dómi- ne : et ó- mnes
 ré- ges tér- rae gló-
 ri- am * tú- am.

Lo más importante en el canto de este versículo del *Alleluia* es que la gran carga de notas que recibe cada sílaba de cada palabra no sea obstáculo para expresar su agilidad y movimiento. Por otra parte, en medio de todo ese mundo de neumas y signos musicales, la melodía hace largas cadenas de notas en movimiento ascendente, pero que parten del ámbito de las notas bajas de la pieza. A diferencia del Introito, este *Alleluia* prefiere moverse en el ámbito grave del modo 1. El descenso más grave de la pieza se encuentra en la construcción que tiene el nombre “*Domine*” con que termina la primera frase (*Timebunt gentes nomen tuum Domine*), que llega al SI grave y, más todavía, en la palabra *Gloriam* (*gloriam tuam*), que llega hasta el LA grave. El motivo de esto es que todo el texto habla de los pueblos que vendrán, con temor, a venerar la Gloria del Señor. “Gloria” en hebreo *Kabod* significa “peso”, “gravedad”. Y es eso lo que la melodía refleja. Y lo hace, precisamente, cuando canta el “Nombre” del Señor y su “Gloria”. En estas dos palabras la melodía llega al extremo de los graves, porque ha tocado la *gravitas* de Dios ante la cual se postran todos los pueblos y reyes en esa actitud reverente que imprime el temor de Dios, que es el tema con lo que había comenzado toda la antífona (*Timebunt*).

De este modo toda la agilidad que decíamos que tiene la melodía de este *Alleluia* en sus dos frases musicales (especialmente el *Timebunt gentes*), por un lado se debe a la diferencia que hay entre nuestra posible reverencia y la dimensión de la Gloria del Señor y, por otra parte es un movimiento que va conduciendo hacia esos dos puntos de convergencia en la *gravitas* (es decir, las palabras *Domine* y *gloriam*). Por eso el canto debe alternar la agilidad general de la melodía con la gravedad de estas dos construcciones, que son las que le dan todo su sentido al texto: los reyes temerán el Nombre del Señor y su Gloria.

3. Análisis de la Comunión: *Dico vobis (Lc 15, 10)*

Comm.
5.

D Ico vóbis, * gáudi-um est Ange-lis Dé- i super

úno pecca-tó-re paeni-ténti- am agénte.

La antífona de Comunión son palabras del mismo Señor, palabras que sintetizan toda su prédica sobre la misericordia.

La antífona entera tiene una estructura muy clara: dos frases cuya primera parte hace una cadencia invertida, las dos precedidas por un *podatus* (*vobis* y *peccatore*) y en las dos sigue una cadencia fuerte hacia los graves (*Dei* y *agente*). La primera frase está construida en el nivel superior del modo 5 y la segunda en las notas bajas de ese modo. Pero también hay que remarcar que la melodía entera parece un silabeo corrido.

Todo comienza con un anuncio del Señor, que musicalmente se presenta como un llamado en voz alta (arranca en la Dominante DO!) y clara (gracias a la "i" de *vobis*). Todo el clima de la primera frase es de gozo, y ese gozo es el de los mismos ángeles en el cielo. Para apoyar este clima la melodía arranca directamente de la Dominante DO (*Dico vobis, Yo les digo*) del modo 5 y, para reforzar el acento de *Dico*, hace una bajada al LA, para volver a subir al DO y hace cadencia invertida, para arriba, en el RE agudo, con lo que el carácter exhortativo queda remarcado.

Lo que sigue: *gaudium est angelis Dei* está todo construido en torno a la Dominante y hace una cadencia abrupta en el LA que da mucha fuerza a la palabra *Dei*. No sólo los ángeles se alegran. Se alegran porque son "De Dios" (*Dei*).

La segunda frase, en cambio, cambia el tono, y se va a los graves, pero tomando pie de la cadencia de la frase anterior en el LA. Mientras que la primera frase se movía en la parte superior de la quinta del modo 5, LA-DO, esta segunda parte se va a la parte inferior, al campo del FA-LA. Y, mientras que en la primera frase la pieza alcanzaba su mayor agudo en el *gaudium* (MI), ahora alcanza su mayor grave en *peccatore* haciendo un juego de contraposiciones que mutuamente se reclaman: el gozo y el pecador, lo que resultaba insoportable a los fariseos. Esta bajada a los graves nos permite reconocer en la pieza esta estructura:

Dico vobis: en la altura
aguda: Dominante DO.

Agudos: *Gaudium est*
angelis

Graves: *super uno*
peccatore

Paenitentiam agente: en
los bajos graves:
Fundamental FA

En el medio nos queda una comparación, un paralelo de contradicción: la resonancia que tiene en los agudos el gozo de los ángeles supera totalmente los graves oscuros del pecado y del pecador (... que se convierte)

Pero mientras este juego de alturas da la riqueza a esa novedad del mensaje de Cristo, la expresión final hace la aclaración más importante del Señor: *paenitentiam agente*. Esa “penitencia” es un camino de subida, paso a paso, nota a nota, con lentitud (el *quilisma*), y luego hace la cadencia final bajando abruptamente en el verbo *agente*, que se apoya en la Fundamental y con un episema horizontal que lo refuerza. Con ello tenemos otro juego de paralelos entre los dos extremos de la pieza, una en los agudos, el otro en los graves: Cristo deja muy en claro que no se trata de simples propósitos, sino de un obrar (*agente*, participio activo: el que hace...) firme y consistente, como lo es la nota Fundamental que aquí es tocada por tres veces (FA).